

Suggerimenti ovidiani per Le bagnanti di Courbet

ALESSANDRO DEL PUPPO

Non appena vide *Le bagnanti* di Gustave Courbet al Salon del 1853 Eugène Delacroix raccolse il proprio disappunto in una pagina di diario che si cita diffusamente ancor oggi¹.

Delacroix era rimasto colpito da due aspetti. Il primo era l'impressionante vigoria del dipinto, che ogni visitatore del museo Fabre ancor oggi non può eludere: due imponenti figure, quasi al vero, di un impatto visivo quasi insostenibile (*fig. 1*). "Abominables", invece, tanto la volgarità del soggetto (un nudo femminile impietoso, se non indecente, come non se n'era visto da almeno un paio di secoli), quanto la oscurità del tema rappresentato ("l'inutilité de la pensée").

Le figure infatti non apparivano soltanto indecorose. A suscitare le maggiori riserve era l'indecifrabilità della loro relazione, se pure ve ne era una ("Il y a entre ces deux figures un échange de pensées qu'on ne peut comprendre"). C'era composizione, cioè due figure vicine, ma non c'era relazione; tra le due ingombranti protagoniste del quadro mancava un chiaro rapporto narrativo. L'eloquenza dei gesti era sopravanzata dall'evidenza corporea.

Più o meno tutti i commentatori dell'epoca condivisero questo giudizio. Dinanzi al primo quadro di nudo esposto pubblicamente da Courbet, l'arco delle argomentazioni andava dalla perplessità all'aperta derisione, al disgusto. I giornali illustrati non si fecero sfuggire l'occasione; caricature e vignette rilanciarono doppi sensi salaci (*fig. 2*)².

Al coro delle perplessità si aggiunsero anche i commentatori più avvertiti. Dinanzi alla "matrone matelassée du tissu adipeux et déformée par des agglomérations d'axonge" Théophile Gautier s'interrogava: "Quelle a été l'idée du peintre en exposant cette surprenante anatomie?"; e poi, pensando al "talent fourvoyé" dell'autore: "Pose-t-il dans cette *Baigneuse* son idéal de beauté, ou s'est-il contenté de copier une créature obèse, à la graisse mal distribuée, déshabillée sur la table de l'atelier?"³. Nella bagnante che volge "avec cynisme" le spalle allo spettatore, Théophile Silvestre ammirò "un morceau de matière puissamment rendu"⁴.

Toni simili si ritrovano un po' dappertutto. Poche le eccezioni, e poco argomentate. Gli amici stessi di Courbet erano manifestamente a disagio. "Je ne sais plus que penser des tableaux de Courbet au Salon de cette année", sospirava Champfleury⁵.

Le esibite ragioni anatomiche per cui il dipinto veniva deriso erano le stesse che suscitarono un morboso successo popolare. Courbet stesso menzionò in una lettera ad Alfred Bruyas la testimonianza dei custodi che sostenevano di accompagnare duecento persone al giorno dinanzi al quadro. È assai probabile che il dato fosse esagerato. Ma lo stesso Bruyas, che ebbe il merito storico d'acquistare l'opera e divenire così il primo vero mecenate del pittore, difese con passione la sua scelta anticonformista⁶. È piuttosto ironico che Courbet trovò il suo primo vero estimatore, "l'homme qui arrive contre vents et **marée**" grazie a un quadro che non piacque quasi a nessuno⁷.

La particolarità del dipinto, al tempo stesso d'impietosa restituzione realistica, ma di soggetto alquanto ambiguo, fu all'origine di una polemica che scoppiò qualche anno dopo e che vide contrapposti Pierre-Joseph Proudhon, partigiano di un'interpretazione sociale, ed Émile Zola, difensore di un ideale di pittura pura.

In una pagina famosa Proudhon ricordò l'aneddoto di Napoleone III che, in visita al Salon, pare avesse mimato il gesto di scudisciare le terga della bagnante con la sua cravatta, e dell'imperatrice che la paragonò a una Percheronne, cioè a una razza di cavalli da tiro⁸. Insistendo sull'evidenza pressoché bovina della figura centrale, "grasse et dodue, large de croupe et fournie d'encloure, brune et luisante"⁹ Proudhon, in risposta alla sgaiata reazione della coppia imperiale, volle farne la personificazione "charnue et cossue, déformée par la graisse et le luxe" della borghesia stessa: "avec son gros derrière". Per poi concludere, con una frase a effetto: «Courbet fait pis à ses victimes: il les peint cul nu, et les rieurs sont de son côté».

Dinanzi alla sociologia piuttosto moralistica di Proudhon, Zola intese difendere un ideale di arte pura. Rigettò l'immagine di Courbet come il cronachista satirico del volgare materialismo del Secondo Impero, e rifiutò pure la radiosa immagine del pittore-apostolo della città futura di Proudhon. Zola scansò i rischi di una lettura fondata su contenuti sociali e preferì collocare Courbet in seno alla tradizione pittorica di Tiziano, Paolo Veronese, Rembrandt.

In quello che è stato uno dei più celebri scambi di battute dell'intero Ottocento artistico francese, il romanziere difese il principio di creazione libera e originale ("Moi, je pose en principe que l'oeuvre ne vit que par l'originalité") offrendo una sua definizione, presto divenuta proverbiale: "Une oeuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament. Qui m'importe le reste"¹⁰.

La polemica tra Proudhon e Zola divenne ben presto famosa, e ancor oggi è citata come uno degli episodi precursori di una linea formalistica del modernismo europeo. Ma, in fin dei conti, tutte le parole così spese non aiutarono a capire granché in più del quadro. Soprattutto, non consentivano di andare molto oltre l'ammirazione suscitata dalla sbalorditiva resa pittorica. Per riprendere le parole di Zola, c'era un angolo di natura, e c'era – eccome – un temperamento, qui dedito alla pittura di nudo. Ma, come confermò il critico Edmond About "C'est moins une femme qu'un tronc de chair, un corps en grume"¹¹. Ancora nel 1892 Jules Castagnary non sapeva darsi pace: come tanti altri quadri di Courbet, anche quelle insolenti bagnanti "devient de moins en moins compréhensible"¹².

In occasione della mostra retrospettiva al Salon d'Automne nel 1906 Gustave Geffroy confermò l'immagine, ormai stereotipata, di quelle "femmes de campagne

sans malice en les quelle on n'a voulu voir que les amazones combattantes du réalisme”¹³. Ma intanto l'avanguardia stava rivolgendosi altrove, confinando Courbet in un cono d'ombra. Il suo realismo *grossier* non poteva intercettare il gusto di un naturalismo assai più temperato e composto; allo stesso modo, l'estenuato gusto simbolista *fin de siècle* non poteva che aborrire la vigorosa fisicità di quella pittura. I risultati dell'inchiesta sui pittori della scuola francese curata nel 1905 da Charles Morice furono, in questo, impietosi¹⁴. La crescente sensibilità *fauve* e la scomposta sintassi cubista in seguito cercarono, e trovarono, ben altri modelli. Si dovette attendere il mutato clima postbellico per assistere a un recupero di schietto impianto nazionalistico.

In occasione della presenza delle *Bagnanti* a Parigi nel 1939 per la mostra dei capolavori della collezione Fabre, si tentò qualche aggancio visivo con i Rubens e i Jordaens del Louvre, e venne azzardato un confronto, oggi francamente insostenibile, con la statuaria di Maillol¹⁵. In quegli anni ormai il quadro non suscitava più scandalo o derisione; nessuno, d'altra parte, sembrava interessato a coglierne il significato. Da più parti, nella storiografia e nelle cronache novecentesche, si sprecarono invece confronti magniloquenti (dalle Veneri callipigie alla *Betsabea* di Rembrandt), quanto arbitrari nella sostanza.

Tre dunque gli argomenti, in al-



Fig. 1. GUSTAVE COURBET, *Les Baigneuses*, 1853, olio su tela, 227 x 193 cm. Musée Fabre, Montpellier [Artesource ART105483].



Fig. 2. CHAM, *Première promenade à l'Exposition*, “Le Charivari”, 29 mars 1853.

trettante fasi di fortuna critica: dapprima l'indecenza del nudo; poi, il prevalere di una lettura formale; infine, il tentativo di aggancio a possibili fonti iconografiche.

La storiografia moderna ha registrato con precisione questo diagramma, industriandosi a suggerire qualche altra possibile fonte, ma confermando il carattere ineflabile del dipinto, al tempo stesso veritiero e incoerente, prosaico e onirico. Era evidente, nella *Bagnanti*, la ripresa di una qualche forma di gestualità inscritta nella tradizione classica e volgarizzata in una sbalorditiva declinazione contemporanea: "Ces gestes – veniva scritto nella prima grande retrospettiva moderna su Courbet – son renouvelés de ceux des déités mythologiques qui animent les frondaisons des peintres depuis la Renaissance et que Courbet transpose pour des femmes qui, elles, ne son pas olympiennes" ¹⁶.

Pur continuando a considerare il dipinto "un parfait exemple de l'opacité sémantique" ¹⁷ il dossier delle interpretazioni si è col tempo assai ispessito. Fra la critica d'arte femminista degli anni settanta non sono mancate allusioni a un possibile rapporto omosessuale tra le due donne, o più generiche considerazioni di orientamento gender sullo sguardo posato dal pittore sul corpo femminile ¹⁸.

Un tempo insolenti e scandalose, oggi le *Bagnanti* appaiono mansuete, accettando di prestarsi a ipotesi sempre più insolite e contorte.

Michael Fried ha creduto di vedere in esse i segni dell' "assorbimento" del corpo del pittore e nella figura in piedi "a synecdoche for the painting as a whole", il che in un certo senso è vero, anche se non nel senso che intende Fried ¹⁹. Altri si sono sforzati di allargare lo spettro delle fonti visive, spaziando da Greuze a Hogarth ²⁰. Più di recente si è affermato che il gesto della bagnante di schiena possa ricordare quello del *Noli me tangere* o di un'Annunciazione ²¹.

Le circostanze in cui l'opera vide la luce e le polemiche che suscitò sono oggi ben note, e una scheda della retrospettiva parigina del 2007 le riassume piuttosto bene. Sappiamo anche, da recenti studi, cosa sta letteralmente sotto questo dipinto. La tela nasconde infatti due composizioni soggiacenti. La prima è un nudo femminile, frontale, ben più grande di quello centrale, parte di una complessa composizione poi abbandonata. La seconda consiste in una testa-ritratto, che richiama il noto autoritratto *Désespéré*, parimenti lasciata incompiuta, cui seguirà ben sette anni dopo il recupero della tela per compiervi, finalmente, le *Bagnanti* ²².

Riprendendo una lettera di Theophile Silvestre a Bruyas, si è quindi rintracciato nella bagnante di schiena la figura di Henriette Bonnon, di cui esiste anche un ritratto dipinto da Courbet. È stata infine pubblicata una fotografia di Vallou de Villeneuve, presumibilmente della stessa modella, da una serie di tre cliché che dimostrerebbero "des similitudes troublantes" ²³.

Ora, io non credo che, come vuole una recente tendenza storiografica un po' da voyeur, che tutti i nudi, e quelli di Courbet in particolar modo, *Origine du monde* in testa, siano necessariamente dedotti da materiale fotografico. Si tratta, a mio modo di vedere, di una *visual culture* che può facilmente declinare verso il *peep show*. Il formidabile uso che Courbet ha fatto delle fotografie non è l'ultimo dei suoi meriti, e questo spiega molto, ma non spiega tutto. Non spiega, ad esempio, il nostro dipinto. Io credo invece che lo spieghi meglio una fonte assai più distanziata e meno sensazionale rispetto alle foto di postribolo. Mi riferisco cioè a un'edizione illu-

Nel 1677 François Foppens, capostipite di una dinastia di stampatori, pubblicò a Bruxelles un'edizione in folio gigante delle *Metamorfosi* nell'edizione latina e francese curata dal drammaturgo Pierre du Ryer. Il volume, impreziosito da oltre cento illustrazioni realizzate da alcuni tra i più importanti incisori dell'epoca, era un magnifico esempio di quella maniera fiamminga avviata con la celebre serie ovidiana di Goltzius.

Fra tutte le moderne edizioni illustrate della *Metamorfosi*, quella di Foppens è senz'altro tra le più belle e più note. Le lastre, incise da maestri come i fratelli Martin e Peter Paul Bouché, Frederik Bouttats e Pieter Clouwet, furono reimpiegate in edizioni successive (Amsterdam 1702). Nel corso del Settecento queste illustrazioni vennero copiate, senza sostanziali modifiche, in altre edizioni. Quella procurata da l'abbé Banier (Amsterdam 1732) beneficiò delle incisioni di Bernard Picart “& autres habiles maitres” pressoché ricalcate dalle lastre di Foppens. La versione di Banier fu quindi ripresa nel 1767 in un'edizione Hochereau con le nuove illustrazioni di Noël De Mire e Pierre-François Basan, legate tuttavia a un più languido gusto rococò.

Negli oltre sessant'anni della sua fortuna editoriale, il corpus delle incisioni di scuola fiamminga continuò invece a colpire per la monumentalità delle figure, per le composizioni compatte e ben disposte, per un'apprezzabile continuità stilistica fra le tavole. Negli esemplari migliori, la drammaticità dei trapassi chiaroscurali e la freschezza dell'impressione si ammira ancor oggi. Se all'interno della formidabile tradizione delle *Metamorfosi* illustrate c'era un episodio in grado di colpire la fantasia di un pittore moderno come Courbet, era questo.

Due tavole, in particolare, possono essere convocate come possibili suggestioni per il quadro di Courbet. Le descrizioni che ora ne diamo, al di là degli scarti propriamente stilistici in questa sede poco significanti, attengono alle tre edizioni in esame (Amsterdam 1677, 1702, 1733); dalla prima edizione Foppens sono tratte le tavole qui pubblicate.

La prima incisione illustra l'episodio di Giove e Io (*Met.* I, 568-750). In primo piano, al centro di una radura boscosa sta Io, figlia del fiume Inaco; la osserviamo di spalle, mentre ha deposto a terra la faretra con le frecce e si spoglia apprestandosi a entrare nel fiume (*fig. 3*). Sullo sfondo, a destra, scorgiamo la prosecuzione del racconto: Giove, innamorato, rincorre la fanciulla e si appresta a possederla dopo averla avvolta in una nuvola²⁴. Un primo elemento di raffronto è dato dal torrito nudo femminile di spalle, perentoriamente associato a un altrettanto poderoso gruppo arboreo in secondo piano verso cui pare incedere. Il raffronto si fa ancor più stringente se teniamo a mente che in primo momento il nudo di Courbet era scoperto, e che il panneggio sui fianchi fu aggiunto in seguito²⁵. Nella sua figura di bagnante, Courbet sacrifica gli attributi funzionali alla narrazione mitica, che diventa così compiutamente realistica: un nudo femminile nel paesaggio. L'effetto è reso ancor più straniante dall'inversione del movimento, dato che la bagnante di Courbet sta uscendo dall'acqua, approssimandosi ai suoi abiti che troviamo appoggiati sul ramo a sinistra. Con un indizio in più: sopra gli abiti, incastrato tra la



Fig. 3. “Io fille du fleuve Inaque, est aymée de Jupiter...”, *Les Metamorphoses d’Ovide en Latin et François*, Bruxelles 1677, p. 29.



Fig. 4. “Mercure devient amoureux de Hērse fille de Cecrops...”, *Les Metamorphoses d’Ovide en Latin et François*, Bruxelles 1677, p. 69.

forcella dei rami, è collocato un cesto di vimini con dei fiori. Questo indizio ci porta alla seconda suggestione.

L'altra tavola di nostro interesse illustra infatti la storia di Minerva ed Erittonio (*Met.* II, 533-5673). La dea racchiuse Erittonio, fanciullo creato senza madre, dentro una cesta, affidandolo alle tre vergini figlie del mostro Cécrope con l'ordine di non scoprire la cesta (*fig. 4*). Due delle vergini, Pàndroso ed Erse, mantennero fede all'impegno, ma la terza, Aglàuro (al centro della raffigurazione), accusò le sorelle d'essere troppo paurose. Con le mani sciolse i nodi; all'interno della cesta, le fanciulle scorsero il bambino e, accanto, un serpente; si ritrassero spaventate. A noi interessa il gesto della figura di destra, la cui torsione, di chiara matrice michelangeloesca, è letteralmente ripresa da Courbet nella sua bagnante seduta.

Se confrontiamo la tavola dell'edizione Bruxelles 1677, appare evidente come il gesto di Aglàuro, che stende il braccio sinistro, richiama quello della bagnante in piedi. È una figura non meno insondabile, nell'economia narrativa del quadro, della sua compagna di destra. Tutto cioè sembra disporsi come se Courbet avesse preso spunto da due diversi episodi delle *Metamorfosi*, traendo dalle illustrazioni due figure irrelate, e recuperando la comune ambientazione boschiva per compiere così una sorta di crasi. Un montaggio tra modelli visivi disparati, dove l'assenza di attributi significanti come la faretra e il vaso e la dislocazione di altri (come la cesta), concorsero all'occultamento delle vere fonti, portando infine a un quadro giudicato "senza soggetto" e le sue figure senza relazione tra loro. Il che certamente è vero, ma in un senso un po' diverso da quello che lamentava Delacroix.

L'operazione di Courbet sembra prestare invece un'inedita conferma alla lettura di Zola. Siamo dinanzi a un pittore che ancora una volta, lungi dal ricusare la tradizione, se ne servì in forme originali. Fu cioè in grado di estrarre dalla narrazione mitica una serie di figure esemplari. Private della propria funzione drammaturgica, esse diventano meri elementi formali che sovvertono la grammatica della composizione classica – il nudo nel paesaggio – nel momento stesso in cui, almeno indirettamente, attraverso il gioco occulto delle fonti, la confermano.

Il ricorso di Courbet ad alcune figure delle *Metamorfosi* non può tuttavia essere inteso come un episodio, per quanto stravagante, della sterminata fortuna visiva di Ovidio²⁶. Courbet non desiderava affatto raffigurare un episodio delle *Metamorfosi*: il suo è un uso del tutto spregiudicato di materiali figurativi eterogenei. Traduttore di traduttori, il pittore accettò il rischio di un calcolato travisamento, evitando ~~la~~ così la trappola della retorica.

Come nel caso delle rielaborazioni tizianesche, il risultato è tanto incompressibile in un programma iconografico quanto indisponibile a sovrasensi reconditi. Ha a che fare, piuttosto, con un'affermazione diretta e potente dell'eros²⁷.

È assai raro che gli artisti moderni, soprattutto quando non implicati in committenze pubbliche o ecclesiastiche, consultino direttamente le fonti classiche. Soprattutto quando non leggono il latino e pur disponendo, in questo caso, di edizioni bilingue. I testi mediatori, in età moderna, vanno accettati per quello che sono: repertori visivi affrontati con curiosità e disinvoltura, quando non con supponenza o presunzione²⁸. La noncuranza dinanzi a tali fonti è la precondizione di una libertà d'invenzione che nella pittura si spinge fino al *pastiche* di Courbet. E che

nella poesia giunge a un autore assai vicino al nostro come Baudelaire, con il suo omaggio ovidiano nel *Cygne*²⁹.

Lo svuotamento funzionale e narrativo degli episodi mitologici e l'incremento della realtà corporea non appaiono dunque in Courbet come una semplice forma di "realismo", bensì l'unica attualizzazione possibile, attraverso un processo di libera e ironica ricombinazione, delle figure di una tradizione pittorica mai interamente riusata e anzi, proprio in tal modo, modernamente esperita.

Quella che è stata definita la "manipolazione brutale delle fonti" cui Courbet ci ha abituato sembra trovare conferma anche in una delle altre opere presentate nel 1853. Appare infatti convincente l'assonanza de *I lottatori* (Szépművészeti Múzeum, Budapest: anch'essi giudicati "franchement détestables" da Gautier) con due episodi delle *Fatiche d'Ercole* di Zurbaran, ora al Prado. In questo caso, analogamente al montaggio visivo degli *exempla* ovidiani, Courbet sembra aver realizzato una crasi tra l'*Ercole che squarta il toro cretese* e l'*Ercole che separa le montagne*.

Come si è visto, ciò che poteva fare scandalo, nelle *Baigneuses* non era soltanto l'indecenza del nudo, quando la sua indecifrabilità. Il pubblico dei Salon parigini era assuefatto a temi mitologici tratti dalle *Metamorfosi*, ma tutti quei quadri erano fedeli alla narrazione, e venivano dipinti con uno stile impeccabile e rassicurante, ben lontano dalla rusticità plebea di Courbet. In quello stesso 1853 un pittore accademico, Charles François Jalabert, riscosse molto successo con *Les Nymphes écoutant Orphée*: un quadro che rimetteva in gioco, con tutti i sovratoni dolciastrici della messinscena teatrale e con un'esibita leziosità *neorococò* tutto quello che Courbet aveva platealmente abrogato.

C'è un passo nella brochure di presentazione del *Pavillon du Réalisme* che è diventato proverbiale. In esso Courbet confermò la propria attitudine a un affondo perentorio nella realtà del proprio tempo ("traduire les mœurs, les idées, l'aspect de mon époque"). Ma Courbet ci tenne anche a confermare la propria formazione di pittore colto: "J'ai étudié, en dehors de tout esprit de système et sans parti pris, l'art des anciens et des modernes". E rivendicò, inoltre, di aver voluto "tout simplement puiser dans l'entière connaissance de la tradition le sentiment raisonné et indépendant de ma propre individualité"³⁰. Un sentimento razionale e indipendente dinanzi alla tradizione. Realismo, allora, non significa tanto una riconsacrazione degli antichi maestri, quanto una moderna appropriazione delle loro figure, associate a una disinvolta rielaborazione, di singolare densità e sconcertante disincanto.

Nel caso che abbiamo proposto, la narrazione si trova spezzata in figure autonome, di esibito e perturbante straniamento. Paga della sua indecifrabilità, l'immagine mitica è irrimediabilmente e per sempre divenuta umana. La sua ostentata carnalità è lì per ricordarcelo.

Si può allora conferire un altro senso al realismo di Courbet. Prendendo a prestito la felice formula di Jean Seznec potremmo parlare della sopravvivenza delle antiche dee, trasformate in donne del proprio tempo. Con dieci anni esatti d'anticipo rispetto a Edouard Manet, del resto.

Ringrazio Gianpiero Rosati e Maria Luisa Delvigo per le discussioni e i suggerimenti su questo tema.

¹ Eugène Delacroix, *Journal*, Paris, Plon, 1950, vol. II, pp. 18-19: "J'ai été étonné de la vigueur et de la saillie de son immense tableau; mais quel tableau! Quel sujet! La vulgarité des formes ne ferait rien; c'est la vulgarité et l'inutilité de la pensée qui sont abominables; et même, au milieu de tout cela, si cette idée, telle quelle, était claire! Que veulent ces deux figures? Une grosse bourgeoise, vue par le dos et toute nue sauf un lambeau de torchon négligemment peint qui couvre le bas des fesses, sort d'une petite nappes d'eau qui ne semble pas assez profonde seulement pour un bain de pieds. Elle fait un geste qui n'exprime rien, et une autre femme, que l'on suppose sa servante, est assise par terre, occupée à se déchausser. On voit là des bas qu'on vient de tirer: l'un deux, je crois, ne l'est qu'à moitié. Il y a entre ces deux figures un échange de pensées qu'on ne peut comprendre".

² *Courbet selon les caricatures et les images. Documents réunis et publiés par Charles Leger*, Paris, Rosenberg, 1920, p. 21 sgg.

³ THÉOPHILE GAUTIER, *Salon 1853*, in ALFRED BRUYAS, *La Galerie Bruyas*, Paris, Claye, 1876, p. 173.

⁴ THÉOPHILE SILVESTRE, *Les Artistes français, études d'après nature*, Paris, Charpentier, 1878, p. 124.

⁵ CHAMPFLEURY, *Souvenirs et portraits de jeunesse*, Paris, Dentu, 1872, p. 207.

⁶ ALFRED BRUYAS, *Explication des ouvrages de peinture du cabinet de M. Alfred Bruyas*, Paris, Plon, 1854, p. 34.

⁷ *Correspondance de Courbet*, a cura di Petra ten-Doesschate Chu, Paris, Flammarion, 1996, p. 54: lettera di Courbet a Bruyas, 3 maggio 1854.

⁸ LÉONCE BÉNÉDITE, *Courbet*, Paris, La Renaissance du livre, 1911, p. 45.

⁹ PIERRE-JOSEPH PROUDHON, *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, Paris, Garnier, 1865, pp. 216-17.

¹⁰ ÉMILE ZOLA, *Mes baignes: causeries littéraires et artistiques. Mon salon (1866); Edouard Manet, étude biographique et critique*, Paris, Charpentier, 1879, pp. 21 sgg.

¹¹ BÉNÉDITE, *Courbet*, cit., p. 46.

¹² JULES-ANTOINE CASTAGNARY, *Salons*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1892, p. 29.

¹³ GUSTAVE GEOFFROY, *Gustave Courbet*, "L'Art et les Artistes", 1906-1907, IV, p. 261.

¹⁴ CHARLES MORICE, *Enquête sur les tendances actuelles des arts plastiques*, "Mercure de France", 1 août 1905, pp. 347-359.

¹⁵ MICHEL A. FARÉ, HENRI BADEROU, *Les chefs-d'oeuvre du Musée de Montpellier*, catalogo della mostra (Paris, Musée de l'Orangerie, mars-avril 1939), Paris, 1939, pp. 28, 30. I giudizi della stampa in occasione di questa mostra sono raccolti nel fichier del Musée Fabre dedicato alle *Bagnanti*.

¹⁶ HÉLÈNE TOUSSANT, *Les baigneuses*, in *Gustave Courbet*, catalogo della mostra (Paris, Grand Palais, 1977-78), Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1976, p. 118.

¹⁷ BERNARD VOILLOUX, *Les beaux morceaux de M. Courbet*, in MATHILDE ARNAUX, *Courbet à neuf!*, atti del convegno (Paris 2007), Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2010, 194.

¹⁸ BEATRICE FARWELL, *Courbet's Baigneuses and the Rhetorical Feminine image*, in *Woman as sex object*, a cura di Thomas B. Hess e Linda Nochlin, London, Lane, 1973, pp. 65-79; *Courbet Reconsidered*, catalogo della mostra, a cura di Sarah Faunce e Linda Nochlin (New York, Brooklyn Museum, 1988), New Haven-London, Yale University Press, 1988, scheda n. 17, pp. 113-114.

¹⁹ MICHAEL FRIED, *Courbet's Realism*, Chicago, The University of Chicago Press, 1990, p. 166.

²⁰ MICHÈLE HADDAD, *Courbet et l'art du XVIII^e siècle: sources, thèmes et séries narratives*, in *Courbet à neuf!*, cit., p. 41.

²¹ WERNER HOFFMANN, *Courbet's Wirklichkeiten*, in *Courbet und Deutschland*, catalogo della mostra, a cura di W. Hoffmann (Hamburger Kunsthalle, 1978), Köln, DuMont 1978, p. 607.

²² BRUNO MOTTIN, *Des oeuvres à la genèse complexe. Courbet sous l'oeil du laboratoire*, in *Gustave Courbet*, catalogo della mostra, a cura di Pierre Vallaud (Paris, Grand Palais, 2007-2008), Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2007, p. 74.

²³ S.A., *Les Baigneuses*, ivi, p. 342.

²⁴ EMILIO PIANEZZOLA, *Io, figlia di Inaco: metamorfosi e retrometamorfosi*, in ISABELLA COLPO, FRANCESCA GHEDINI, *Il gran poema delle passioni e delle meraviglie: Ovidio e il repertorio letterario e figurativo fra antico e riscoperta dell'antico*, atti del convegno (Padova, 15-17 settembre 2011), Padova, Padova University Press, 2012, pp. 87-88.

²⁵ *Correspondance de Courbet*, cit., p. 53: lettera di Courbet ai genitori, 13 mai 1853: "depuis vous j'y ai ajouté un linge sur les fesses".

²⁶ PAUL BAROLSKY, *Ovid and the Metamorphoses of Modern Art from Botticelli to Picasso*, New Haven-

London, New Haven-London, Yale University Press, 2014; J.F. MILLER, C.E. NEWLANDS (ed.), *A Handbook to the Reception of Ovid*, Oxford University Press, 2014.

²⁷ CARLO GINZBURG, *Tiziano, Ovidio, e i codici della figurazione erotica nel Cinquecento*, in *Miti emblematici spie*, Einaudi, Torino 1986, p. 150.

²⁸ BODO GUTHMÜLLER, *Tintoretto e Ovidio: il problema dei testi mediatori*, in *Jacopo Tintoretto nel quarto centenario della morte*, atti del convegno (Venezia, 1994), a cura di P. Rossi e L. Puppi, Padova, Il Poligrafo, 1996, pp. 257-262.

²⁹ JEAN-CHRISTOPHE CAVALLIN, *Baudelaire et "l'homme d'Ovide"*, "Cahiers de l'Association internationale des études françaises", 2006, n. 58, pp. 341-357.

³⁰ TIMOTHY J. CLARK, *Immagini del popolo. Gustave Courbet e la rivoluzione del '48*, Torino, Einaudi, 1978, p. 39 e 63; A. LUXENBERG, *Buenos días, Señor Courbet: The Artist's Trip to Spain*, "The Burlington Magazine", v. 143, n. 1184 (Novembre 2001), pp. 690-693.

³¹ THEOPHILE GAUTIER, *Salon de 1853*, "La Presse", 21 juillet 1853; *Gustave Courbet*, 2007, *cit.*, p. 446; rinvio a quanto ho scritto in *Qualche caso nella moderna fortuna visiva di Zurbarán*, in *Zurbarán (1598-1664)*, catalogo della mostra, a cura di Ignacio Cano (Ferrara, Palazzo dei Diamanti), Ferrara Arte, 2013, p. 101.

³² GUSTAVE COURBET, *Le réalisme*, in *Exhibition et vente de 38 tableaux et 4 dessins de l'oeuvre de M. Gustave Courbet*, Paris, Morris, 1855, s.n.p.